

Tania Alice

Tania Alice é performer, diretora do coletivo *Heróis do Cotidiano* e professora de Atuação Cênica (performance) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio.), onde leciona e orienta na Graduação e na Pós-Graduação. Doutora em Artes pela Université d'Aix-Marseille I (França), publicou seis livros, dentre eles *Performance. Ensaio: (des)montando os clássicos* (2010) e vários artigos em revistas nacionais e internacionais. Apresentou seu trabalho artístico em festivais, espaços alternativos, teatros, galerias e museus do mundo inteiro, tais como o Museu da Ciudad de México, o MAC de Niterói, nos Estados Unidos, França e Colômbia, tendo sido premiada em diversas ocasiões. Em 2013, foi professora e artista-pesquisadora visitante da CalArts (California Institute of the Arts), pela Capes/Fulbright.

Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos

32

Enquanto, na modernidade, a obra de arte tinha autonomia, apresentando-se como obra gerada por um artista e compartilhada em teatros ou galerias com um público espectador, na pós-modernidade, observa-se uma diluição entre as linguagens artísticas que vão se contaminando, gerando **obras híbridas**, realizadas em espaços alternativos, integrando elementos das artes visuais, cênicas, cinematográficas e da dança, entre outras linguagens.

Essas obras, longe de se apresentarem de modo distanciado para um espectador passivo, vão incluindo esse espectador, tornando-o participante e cocriador da obra artística. Observa-se então, dentro do teatro, o surgimento de processos colaborativos nos quais os artistas vão assumindo funções complementares, integrando os transeuntes ou participantes como criadores da obra, ampliando o horizonte de recepção da obra, conforme descrevia o crítico de arte italiano Umberto Eco, em seu livro *A Obra Aberta*¹ (1962).

Neste contexto, surge a linguagem performática, mescla de diversas linguagens e que se define pela sua própria indefinição. A linguagem performática invade os espaços mais diversificados, transbordando do espaço fechado da galeria ou do teatro para a rua e os diversos espaços alternativos — restaurantes, parques, meios de transporte, lojas, elevadores —, ou mesmo se manifesta em espaços virtuais: cartas, internet e meios de comunicação social como o Twitter ou o Facebook. Muitas vezes considerada abstrata ou enigmática, a linguagem da performance responde aos impulsos criativos mais diversificados de artistas que expressam seus anseios, desejos e vivências dentro de uma linguagem adaptável em função das exigências dos seus criadores,

.....
¹ *A Obra Aberta* foi publicada pela primeira vez no Brasil pela Editora Perspectiva em 1989.

espaços e participantes, constituindo-se a partir e contaminando todas as linguagens artísticas. A presente reflexão pretende abordar essas linguagens em suas dimensões comunicativas e interativas, tentando entender essas obras múltiplas e abertas em suas dimensões relacionais e comunicativas, buscando abordar também o que se entende por arte socialmente engajada dentro de determinado contexto.

A performance como indisciplina artística

“Eu odeio performance”, “Não consigo bem entender a razão daquelas pessoas ficarem se cortando”, “Performance? Aquele bando de gente que sai gritando pelas ruas ou ficam peladas?” são algumas das frases mais comuns que podemos ouvir quando perguntamos para pessoas o que elas entendem por performance. Com certeza, esse entendimento da linguagem artística pode ser relacionado com certo hermetismo inerente à linguagem performática, que quebra com a lógica de sistemas imediatamente decifráveis e interpretáveis. Mas o que “é” performance? Em primeiro lugar, parece importante ressaltar que a busca de uma definição essencialista do que “é” performance já seria uma maneira de pensar referente à modernidade em que a estética era delimitada e enquadrada por categorias fixas. Na nossa época contemporânea, simultaneamente

globalizante e alternativa, parece mais interessante pensar o que “*vem sendo*” ou “*está sendo*” performativo dentro das diferentes linguagens artísticas. O que vem sendo transformado, modificado, o que vem gerando relações distintas dessas geradas ou promovidas pelo culto ao capital? Em termos de etimologia, quando falamos de “performance”, podemos nos referir à definição que o linguista inglês Austin propõe: todo ato de fala contém um poder de transformação inerente a ele mesmo. Cada fala realiza uma ação ao mesmo tempo que é proferida: une, afeta, legitima, impede, afasta... Por modificar o contexto em que é proferida, a fala performativa se constitui como um poder de ação e de transformação. É nesse sentido que podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação. Acredita. Impulsiona. Remodela.

Historicamente, a vontade de transformação da sociedade tornou-se fator preponderante na pós-modernidade — caracterizada, segundo o filósofo francês Lyotard² (1979), como a época de fim da crença coletiva em metanarrativas totalizantes —, especificamente nos anos 1960, com os Movimentos de Maio de 1968 na França ou o os movimentos contestadores do “*American Dream*” nos Estados Unidos, sonho que diz respeito ao *American way of life* e suas implicações sobre a ecologia planetária. Grupos teatrais como o *Living Theater*³ iniciam turnês nos anos 1960, quando os modos de convivência importavam tanto quanto as estéticas e políticas envolvidas nos processos de criação. Nos encontros com a plateia os artistas compartilham performances de intervenção direta, política, com o objetivo de gerar transformações na sociedade e tornar visíveis situações de opressão e de injustiça. Na França, o Movimento Situacionista⁴, uma

.....

2 Jean-François Lyotard (1924 - 1998) é um filósofo, sociólogo e teórico da literatura francês e um dos fundadores do Colégio Internacional de Filosofia. Seus escritos influenciaram profundamente o pensamento sobre a Pós-Modernidade e suas manifestações estéticas.

3 O Living Theater, fundado em 1967 por Julian Beck e Judith Malina, em atividade até hoje, foi uma das companhias teatrais mais importantes da época: pelo teor transgressivo de seus espetáculos performáticos, por terem tido por objetivo de transformar profundamente os modelos hierárquicos de relação dentro dos processos criativos e dentro da sociedade e por terem realizado grande parte dos seus espetáculos em espaços alternativos, como nas ruas ou em prisões.

4 Este movimento fazia parte da Situationist International (SI), grupo de artistas, intelectuais e ativistas que, entre 1957 e 1972, tinham por meta comum propor profundas transformações na sociedade e nos modos de viver juntos.



Ver legenda [Foto de Sammara Niemeyer]

convergência dos movimentos artísticos de vanguarda e das teorias marxistas, inicia a experimentação de práticas como a deriva — andar sem rumo e objetivo pelas ruas —, fortalecendo a presença e a conexão dos artistas com o ambiente que exploram disciplinas transartísticas como a psicogeografia, aproximando a vida cotidiana e a arte. No Brasil, o artista e ativista Augusto Boal iniciou processos de transformação e de educação popular que conduziram à criação do **Teatro do Oprimido**, o qual propõe alternativas concretas para situações de opressão, evidenciando situações de exploração e tentando

transformá-las por meio de jogos teatrais que buscam soluções e alternativas para determinada situação, conduzindo até a modificação efetiva de leis, propostas dentro do Teatro Legislativo. Esses exemplos - dentre tantos milhares que poderiam ser destacados aqui - são emblemáticos dessa transformação que vem agitando a cena artística nesse momento, diluindo fronteiras entre países, linguagens e entre arte e vida.

O desejo de transformação da sociedade e de expansão das possibilidades poéticas da vida diária tem raízes nas vanguardas do século XX, como no **dadaísmo**, no **surrealismo** ou ainda no **construtivismo russo**, que iniciam o movimento de desejo intenso de transformação do cotidiano. Múltiplas influências, como a do *Black Mountain*

*College*⁵ (EUA), fundado por artistas da Bauhaus exilados pelo nazismo, e influências ligadas ao movimento *Beatnik*, ao movimento da *Body Art* e à *Arte Conceitual* contribuíram para elaborar uma linguagem experimental que se afirmou, nos anos 1970, como um intenso desejo de transformação da sociedade: uma arte que não poderia ser vendida, leiloada, que pudesse prescindir de assessores de imprensa, de produtores, de todo sistema mercantil da arte, que considera a arte como um produto a ser criado e comercializado para fins de entretenimento, reproduzindo modelos da sociedade capitalista dentro do sistema de criação artística, forçando os artistas a produzir arte em vez de criar arte. Outra característica, inerente ao desejo de transformação, é a presença “ao vivo” dos artistas, a qual gerou o nome de *Live Art*, como sinônimo de performance. Artistas individuais ou coletivos se colocam em situação de presença e de encontro com a plateia sem quarta parede ou espaço ficcional que poderia possivelmente entrar o encontro entre o artista e o público, dentro de acontecimentos também denominados *happenings*, que transcendem a ideia de uma apresentação artística enquadrada por dados como horários e espaços de apresentação específicos e anulam a distância moderna entre artista e público. Nesse sentido, como podemos

.....

5 O Black Mountain College era uma Universidade, que, durante seus 24 anos de existência nos Estados-Unidos, modificou profundamente o cenário da arte, propondo, popularizando a ideia de John Dewey da “arte como experiência” e propondo meios de educação alternativos.

observar nos *happenings* propostos pelo artista visual norte-americano Allan Kaprow⁶ ou pelo multiartista alemão Joseph Beuys⁷ nas artes visuais ou pelo performer John Cage⁸ na música, uma diluição entre a vida cotidiana e a arte, um apagamento das fronteiras entre essas duas instâncias que acabam se fundindo nessas propostas apresentadas por um artista, que se mostra como um canal para uma presença compartilhada. Interdisciplinar, transformadora, transgressiva, a performance, além de se cunhar como linguagem artística, apresenta-se, mais do que como uma disciplina artística, como uma indisciplina que amplia fronteiras, abre horizontes, rompendo com códigos representacionais preestabelecidos, afirmando-se como linguagem artística independente, não comercial e não comercializável, gerando consciência política e fomentando desejos de transformação social.

.....

6 Allan Kaprow é considerado como um dos pioneiros da linguagem da performance, tendo buscado em sua vida como artista e professor mesclar sempre mais arte e vida dentro de performances, aulas e instalações.

7 Durante sua vida, o artista alemão Joseph Beuys explorou as mais diversas linguagens artísticas, propondo, entre outros experimentos e conceitos, a ideia de “escultura social”, que confere à arte o papel de construir relações diferenciadas dentro da sociedade.

8 John Cage foi um dos pioneiros em explorar um uso não-convencional de instrumentos de música, estendendo as possibilidades da música para experimentos performáticos que exploravam as diferentes possibilidades do som e da presença meditativa.

O trabalho artístico nas ruas em suas formas mais tradicionais foi impulsionado por esta onda transformadora e ativista, gerando estéticas híbridas em forma de intervenções urbanas inovadoras, que misturam as linguagens do teatro em suas manifestações tradicionais com técnicas de composição teatral contemporâneas e utilizam a cidade e os transeuntes como dramaturgia e elemento de composição, mesclando linguagens oriundas das manifestações circenses de rua com elementos de dança contemporânea, trazendo poesia para espaços urbanos funcionalizados, gerando percepções diferenciadas sobre esses espaços e abrindo para a possibilidade de participação dos transeuntes. Em São Paulo, o *Teatro da Vertigem*, com direção de Antônio Araújo, no espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, transforma a cidade em campo de experimentação para os atores/performers e os espectadores, que tomam conhecimento da história do bairro Bom Retiro durante uma vivência-deambulação infinitamente poética, experimental e urbana. Na intervenção *Cegos*, misturando ativismo e performance, membros dos coletivos paulistas Desvio Coletivo e do Coletivo PI, atravessam as ruas de metrópoles do mundo de olhos vendados, vestidos de executivos e cobertos de lama, andando pelas ruas em câmera lenta, provocando um olhar distanciado sobre a cegueira

urbana: catástrofes passam pelo mundo e os executivos continuam agindo como se nada tivesse acontecido. No Rio de Janeiro, o coletivo *Heróis do Cotidiano*⁹ realiza intervenções urbanas que borram as fronteiras entre projeto social e projeto estético, como na intervenção *Soltando Preocupações*, na qual o coletivo passa dias em comunidades perguntando aos moradores que preocupações gostariam de enviar para o espaço e lançando coletivamente as preocupações para o alto amarradas em balões de hélio no final do dia. Na performance *O Banquete*, do mesmo coletivo, um banquete é montado em diversos lugares públicos da cidade, oferecendo comida aos transeuntes com a única condição de que falem de amor¹⁰.

Em Curitiba, o coletivo *QuandOnde*, coordenado por Diego Baffi, explora a cidade como um campo de infinitos possíveis, misturando as linguagens da performance, da dança e do palhaço e propõe uma reflexão poética sobre usos e desusos do espaço urbano. Em todos os casos, a cidade, em vez de um cenário, torna-se dramaturgia viva, uma possibilidade criativa compartilhada pelos artistas, moradores e transeuntes, restabelecendo um vínculo entre os moradores e suas cidades.

.....

9 Trata-se de um Coletivo de artistas, vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com direção minha, que exploram os limites entre arte e ativismo pela linguagem performática.

10 O Banquete foi realizado na cidade do Rio de Janeiro e em diversas cidades do Interior com o Prêmio de Circulação do Estado do Rio de Janeiro em 2011 e em São Paulo na Mostra de Artes do SESC em 2010 em diversos espaços da capital paulista.

Ecologia interna e externa

Se a performance e as intervenções urbanas, por vezes, apresentam-se como algo um pouco misterioso para os espectadores acostumados a uma arte representativa e promovida pelos meios de comunicação tradicionais (cinema comercial ou TV) é talvez porque, como escreve o teórico da literatura alemão Gumbrecht, essas linguagens se apresentem como uma produção de presença, muito mais do que como uma produção de sentido. Segundo Gumbrecht, toda obra artística opera uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. O crítico alemão constata que, se a modernidade deu uma preponderância grande à produção de sentido da obra, a arte contemporânea opta por (re)criar presença, intensidade de afetos e encontros, privilegiando e operando uma produção de presença. Assim, a artista Marina Abramovic, considerada uma das pioneiras da linguagem performance, criou em 2010 a performance *The Artist is Present*, realizada no Museu de Arte Moderna de New York (MoMA), em que permanecia sentada em uma cadeira, em frente a uma cadeira vazia na qual os espectadores podiam sentar-se para meditar conjuntamente. A presença constituía o fator fundamental para a performance. O coletivo de performance carioca *Heróis do Cotidiano* realiza esse mesmo tipo de intervenção

urbana de presença, quando, durante sessões da Câmara dos Vereadores, meditam vestidos de heróis durante horas em frente a Câmara ou ainda praticam a yoga do riso juntamente com voluntários e transeuntes, gargalhando durante horas nas votações ou meditam deitados, ao lado de moradores de rua, gerando visibilidade em cima de uma situação muitas vezes ignorada. Há, nessas práticas, uma notável produção de uma presença que afeta energeticamente o espaço. Na era da virtualidade e das relações sempre mais distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente. Isso não deixa de implicar em um treinamento muito específico para ator/performer, que, ao invés de correr atrás de um virtuosismo e de habilidades específicas que seriam acréscimos técnicos em sua formação, adquiridos por um investimento contínuo em *workshops* ou outros cursos de formação, consiste em explorar um modo de existência, no qual busca esvaziar o corpo e a mente para tornar-se disponível. Nesse sentido, múltiplos “treinamentos” — que se apresentam mais como modos de existência do que como treinamentos com objetivos funcionais —, como os *Viewpoint* de Anne Bogart¹¹, as Artes Marciais

.....

11 Os Viewpoints se configuram como um treinamento que é ao mesmo tempo um sistema de composição coreográfica e teatral. Inventado pela coreógrafa Mary Overlie e desenvolvido pelas diretoras de teatro Tina Landau e Anne Bogart, trata-se de um trabalho que conduz o ator/performer a estar atento à realidade do tempo -, explorando duração, tempo, resposta cinética e repetição -, à realidade do espaço - trabalhando relação espacial, arquitetura e topografia -, às formas, gestos, movimentos, emoções e voz.



como o Shintaido¹², a Meditação Sentada ou a Meditação em Movimento, a Yoga, a prática de danças como a dança dos *5Rhythms*¹³ de Gabrielle Roth, o método de *Composição em Tempo Real*¹⁴ de João Fiadeiro ou a *Soul Motion*¹⁵ — geraram importantes modificações nas práticas cênicas que se intensificaram pela geração de situações não previamente estabelecidas ou ensaiadas. O presente, o “real” vem se tornando o foco de uma cena teatral sempre mais performática e gerada pelo encontro entre os participantes cocriadores da cena. O surgimento sempre mais presente de “biodramas”, como a encenadora argentina Vivi Tellas denomina peças que trabalham com não atores que compartilham suas realidades e o fortalecimento do teatro documental — como as peças da encenadora argentina Lola Arias, por exemplo, que documentam determinada situação social por via de depoimentos reais

12 O Shintaido, literalmente, “novo caminho do corpo”, é uma arte marcial da paz que combina expressão corporal e arte marcial, configurando-se, ao mesmo tempo, como uma meditação em movimento.

13 Os 5Rhythms são uma oração/meditação dançada em movimento, que explora os diferentes ritmos da vida: o flow, o staccato, o chaos, o ritmo lírico e a quietude.

14 *Composição em Tempo Real* oferece ferramentas para a presença e a escuta do ator-performer-bailarino, desenvolvendo a ideia de um descondicionamento do corpo e da mente, para a ampliação da liberdade de criação.

15 Literalmente, “Movimento da Alma”, a *Soul Motion* é uma prática de dança consciente que explora movimentos curativos em uma dimensão ritualística.



Ver legenda [Foto de Ver crédito]

— reforçam essa tendência de uma presença real do ator, que afeta os transeuntes ou espectadores e se deixa afetar por eles.

É possível relacionar essa necessidade de presença com o fato de as performances e o teatro performativo envolverem cada vez mais elementos autobiográficos dos **performers**, que partem de suas inquietações pessoais para compartilhar seus questionamentos com os demais envolvidos no trabalho artístico. Esses elementos - que na literatura se tornam evidentes nos anos 1990 pelo surgimento e pela expansão da autoficção, indefinição entre ficção e autobiografia por meio de um jogo acerca dos narradores/autores dentro de um romance - se tornam sempre mais presentes na performance e no teatro, quando o artista compartilha uma situação de sua vida pessoal ou uma inquietação social com o público. Performers

como Linda Montano, que, durante 7 anos, vestiu-se de uma cor só durante cada ano em relação com os chakras em uma performance que explora a arte como meditação, ou o trabalho de Tehching Hsieh, que realizou performances de longa duração, nas quais, por exemplo, carimbava de hora em hora durante um ano um papel para repensar a burocracia, são exemplos dessas práticas para as quais o artista se prepara por meio do que Guattari vai qualificar de práticas de “ecologia mental” e que tem por objetivo produzir novas subjetividades que escapem da lógica dos afetos tristes promovidos pelas estruturas de poder.

Essas práticas, que operam com durações e espaços diferenciados do padrão, dão-se por uma investigação das inquietações pessoais de cada artista e só podem se dar em relação com o outro. Essa dimensão aparece de modo claro na ecosofia proposta por Guattari. Em seu livro intitulado *As três ecologias*, o filósofo francês propõe uma ética de ação para a nossa época, propondo que possamos considerar simultaneamente, quando agimos, a ecologia mental implicada em nossa ação — ou seja, a construção da nossa própria subjetividade —, a ecologia social — a construção de nossas relações dentro do contexto social — e a ecologia ambiental. Esses níveis de ação podem ser considerados para gerar e pensar todas as práticas artísticas. Mediante a produção de presença do artista, automaticamente, intensificam-se as relações, gerando um conjunto

de obras performáticas, cênicas e visuais qualificadas como “relacionais” que vão afetar o ambiente como um todo. No campo artístico, o termo “Estética Relacional” apareceu pela primeira vez na exposição *Traffic*, com curadoria de Nicolas Bourriaud, em 1996, para descrever o conjunto de trabalhos propostos por artistas como Rikrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, entre outros. No livro *Esthétique relationnelle*, publicado em 1998, o curador e crítico de arte se aprofunda nesse conceito, explicando que se trata de práticas artísticas que valoram o conjunto de relações estabelecidas em determinado contexto social, tornando-as a própria obra de arte. A arte, ao invés de representar ou imaginar modelos ideais ou utópicos, atualiza-se como um espaço de experimentação de relações sociais diferenciadas em um campo micro, valorizando a interação, a intersubjetividade e a presença. Nesse processo, mais do que um gerador de uma obra, o artista se torna um catalisador que gera dispositivos para que essas relações possam ser geradas, inventadas e fortalecidas. Em 2004, a crítica de arte Claire Bishop publicou na revista *October* um artigo crítico no qual ressalta que a reunião em exposições de trabalhos de Estética Relacional, além de reforçar o *status* do curador como agenciador de obras, tende a reunir todo tipo de obras sem diferenciar o tipo de relação que é estabelecida pela obra. Mesmo ressaltada a importância do termo para definir determinado tipo de obra que surgiu nos anos 1990 tanto no campo das Artes Cênicas como no campo das Artes Visuais, a crítica questiona: “*Se a arte relacional produz relações humanas, vale se perguntar que tipo de relação é produzida, para quem e por quê?*”

(BISHOP: 2004, p. 65). É nesse ponto, também enfatizado por Ileana Dieguez Caballero, que me parece interessante pensar as diferenças com um modelo europeu, especificamente dentro do nosso contexto latino-americano. Como podemos gerar e potencializar relações de afeto pela prática artística pelo meio do que Kester vai chamar de “*Conversation Pieces*” — obras baseadas no diálogo e no encontro — sem reproduzir modelos de relação baseadas no consumo? *The Bed Project*, que estou realizando em diversos países do mundo — criado e realizado muitas vezes em parceria com o artista colombiano residente no México Alvaro Villalobos e que consiste em colocar minha cama em diversos espaços públicos do mundo para gerar situações de troca que são em seguida filmadas, levando a voz de pessoas normalmente não escutadas para dentro do espaço institucional — é um exemplo desse tipo de prática que valoriza a relação, o encontro, o afeto.¹⁶

A ecologia social tem por missão trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, já que o capitalismo se desterritorializou e invadiu os mais diversos campos da vida afetiva, social e ambiental, infiltrando-se nos sonhos e imaginários e, obviamente, no próprio

.....

16 *The Bed Project*, atualmente em andamento, foi realizado no Brasil e no México em parceria com Alvaro Villalobos e apresentado no MAC de Niterói (RJ) com filmagem e edição do artista visual Lucas Canavarro e no Museu de la Ciudad de México na exposição “Eje Gráfico Contemporâneo” com vídeo de Mario Bracamonte. A pesquisa foi também desenvolvida no California Institute of the Arts, CalArts, em Los Angeles, durante a minha residência pela Capes/Fullbright e apresentada na própria CalArts, na Art Walk e no Side Street Project em Los Angeles em 2013 e em San Diego e Tijuana, em colaboração com o artista brasileiro Manuel Lima.

sistema artístico, que vai se tornando aos poucos sinônimo de fabricação de sonhos e imaginários padronizados, pobres em vitalidade, criatividade e potência de vida. Como movimento de resistência a essas práticas padronizadas, grande parte dos projetos de criação cênica, visual e performática vão se inscrever no que o curador Pablo Helguera denomina “Arte Socialmente Engajada” (HELGUERA, 2011). Trata-se de projetos de arte fortemente enraizados em diversas comunidades e que se apresentam como um cruzamento entre projetos sociais e projetos artísticos e que podem também levar em conta também a dimensão ambiental da obra. Conforme Helguera: “*Muitos artistas que realizam projetos de arte socialmente engajada estão interessados em criar uma arte coletiva que afete a esfera pública de forma profunda e carregada de sentido, e não em criar uma representação como faria uma peça de teatro sobre questões sociais*” (HELGUERA, 2011, p. 7). Como nos trabalhos dos coletivos *Wochenklausur*, na Alemanha, ou o *Bando Filhotes de Leão*, no Brasil, ou ainda nos trabalhos do artista Jörgen Svensson, as fronteiras entre projeto social e projeto artístico estão definitivamente borradas, levando a linguagem artística para a construção de um projeto de sociedade colaborativo.

Para não concluir, já que a performance se apresenta como abertura para os múltiplos possíveis nascidos na interação, podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar,

de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas e Visuais, e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjugação de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibridização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização constate da prática artística. Performance: presença intensificada; ecologia mental e higiene da alma por meio de um esvaziamento do corpo e da mente para a abertura de outros canais. A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. A performance como abraço planetário, ecologia social, ambiental, da subjetividade e como poder de transformação potente e potencializador. A performance, imaginação liberada, desterritorialização de afetos e como invenção do cotidiano, longe de imaginários padronizados. A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. A performance como ritual de comunhão, como convite para a partilha, o sossego, a troca. Em outras palavras: aqui, agora, dentro de um movimento compartilhado entre artista e participante, a performance como o mais perfeito estado de entrega ao mundo.

Referências

- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation*. Flammarion: Paris, 2002.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells — participatory art ant the politics of spectatorship*. New York: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performance e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. João Rodrigo Narciso Furtado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. São Paulo: Papirus, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.
- HELGUERA, Pablo. *Education for socially engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition post-moderne*. Paris: Minit, 1979.
- KESTNER, Grant. *Conversation pieces - community and communication in modern art*. Berkeley e Los Angeles: California Press, 2004.
- PURVES, Ted. *What we want is free - generosity and exchange in recent art*. New York: State University of New York, 2005.